

11. Kurjer Lwowski. – 1902. – № 296. – 25 października.
12. Kurjer Lwowski. – 1902. – № 356. – 24 grudnia.
13. Mała encyklopedia muzyki. – Warszawa, PWN. – 1981. – 1278 s.
14. Mazepa L. Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. Do utworzenia towarzystwa sw. Cecylii w 1826 r. – Cz.1. Okres działalności J. Elsnera i K. Lipińskiego / L. Mazepa // «Musica Galiciana» T.V ; [pod red. L. Mazepy] // Materiały Serji Naukowej, 22–25 kwietnia 2000 r. w Rzeszowie. – WSP, Rzeszow, 2000. – S. 97–118.
15. Nowak-Romanowicz A. Jozef Elsner. Monografia / Alina Nowak-Romanowicz. – Krakow, 1957. – 200 s.
16. Puczek P. Karol Lipinski jako pedagog Henryka Wieniawskiego / Pavel Puczek // Karol Lipinski. – Życie, działalność, epoka: t. IV.: Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. – Wrocław, 2007. – S. 115–148
17. Reiss J. W. Mała encyklopedia muzyki / Jozef Władysław Reiss. – Warszawa, PWN, 1960. – 922 s.

УДК 78.03 (477):787

М. Й. ХАЙ

СТРУКТУРА КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКИХ ТОВАРИСТВ: ЦЕХОВИЙ СТАТУТ І ЦЕХОВЕ ARGO, ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ І РЕКОНСТРУКЦІЯ

У статті досліджено особливості прадавньої епічної (старцівської) практики мандрівних співців – кобзарів та лірників. Розглянуто специфіку структури кобзарства в Україні – цехові утворення, спосіб навчання-переїмання традиції, таємне «дідівське» argo. Охарактеризовано вторинні процеси реконструкції традиційних практик кобзарства і лірництва сучасними методиками.

Ключові слова: структура кобзарства-лірництва, епічна традиція, старцівство, «дідівське» argo, науково-виконавська реконструкція.

М. И. ХАЙ

СТРУКТУРА КОБЗАРСКО-ЛИРНИЦЬКИХ ОБЩЕСТВ: ЦЕХОВЫЙ УСТАВ И ЦЕХОВОЕ ARGO, ЕТНОПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И РЕКОНСТРУКЦИЯ

В статье исследованы особенности древней эпической (старческой) практики странствующих певцов – кобзарей и лирников. Рассмотрена специфика структуры кобзарства в Украине – цеховые образования, способ обучения-заимствования традиции, тайное «дедовское» argo. Охарактеризованы вторичные процессы реконструкции традиционных практик кобзарства и лирничества современными методиками.

Ключевые слова: структура кобзарства-лирничества, эпическая традиция, старчество, «дедовское» argo, научно-исполнительская реконструкция.

M. J. KHAI

THE STRUCTURE OF KOBZAR-LIRNYK SOCIETIES: THE GUILD CHARTER AND GUILD ARGO, ETHNOPEDAGOGICAL PRINCIPLES AND RECONSTRUCTION

One of the most characteristic forms of traditional Ukrainian music culture is the ancient epic practice of traveling singers-kobzars and lirnyks. Its structural nature and organization is perhaps the most important component in the forming of the mentality of the nation.

The original form of the structure of kobzardom in Ukraine – the guild formation, the method of study-transference of tradition, secret argo et al.-suffered tremendous losses with the threat of ultimate annihilation. Therefore, the main task of science today, the author considers the provision of a secondary processes of reconstruction of traditional practices of kobzar and lira playing by modern techniques and the use of destructive criticism against primitive pseudo-scientific approaches to allow sacred forms to exist at the level of scientific performing reconstruction.

The current state of preservation, study and the secondary functioning allows only one of several possible forms of conservation (a term introduced by S. Hrytsa) in the unique aesthetic practice of itinerant Bards – kobzars and lirnyks – their research and performance reconstruction. Pseudo-academic concepts such as the «renaissance», «renewal», «return» of this truly phenomenal tradition of Ukrainian nation in terms of current scientific and methodological positions do not stand up to criticism. As a result the research methodology and methods of complex scientific and practical processes are becoming more and more acute and urgent.

Since the specific nature of any phenomenon, its semantic and formal nature determines, first, its structure, in this paper, the main focus is on reviewing the most difficult and important processes of hierarchical structure, guild relations and inner peace of the «poor brethren» ethnopedagogic adopting of the principles of traditional mechanisms and play them on the secondary reparative level. Separately attention is made to the painful issue of the lack of scrutiny and attention to the phenomenon of wandering lira playing as a special phenomenon of Ukrainian spirituality.

The paper submits an original view of the specificity and uniqueness of the phenomenon of Ukrainian epic tradition of bandurists, kobzars and lira players, relying upon the latest methodological and methodical achievements of modern ethnoorganologic and kobzarologic opinion, the main component of which is to analyze the structure of both the phenomena – kobza and lira playing – and stylistics of its main product – the accompanying instruments and genre structure of performing music. At the same time, dialectical patterns of extrapolation syncretic forms and methods of making the fundamental features of the structure of this phenomenon and derived performance styles are pointed out.

To avoid profanation and cheap quasi-scientific, ostensibly «spiritual», but actually inside story and methodologically unified aplomb in modern scientific reconstruction experiments of ethnomusicologic science and performing reconstructive practice, should provide a solid methodologic and methodic practical framework for the implementation of the rules of traditional customary ethics and aesthetics. Only time and the practical effect will give the final answer to the problem stated here. Permanent discourses can pave a path for their constructive science-based solutions.

Key words: *structure kobza-lyre playing, epic tradition, startsivstvo, «antiquated» argo, research and performing reconstruction.*

Останнім часом кобзарсько-лірницьке мистецтво приваблює все ширше коло дослідників своєю політичною незаангажованістю й національною самоідентичністю. Кобзарсько-лірницьке мистецтво як соціокультурний феномен не має аналогів серед інших національних культур. Це пов'язано з тим, що воно з самого початку базується на демократичних засадах і витворило цілий ряд цехових об'єднань, які працювали з дотриманням строго означених статутних положень. Дослідження структури кобзарсько-лірницьких цехових об'єднань та їхніх статутних вимог актуалізує цю проблему й робить її затребуваною сучасною етномузикологічною дисципліною.

Питання структурної будови кобзарсько-лірницьких об'єднань в епічно-старцівських практиках України стало предметом уваги численних трактатів перших шкільних братств XVI ст. (З. Густановський та І. Борецький, братчики Львівського Старопігійського та численних козацьких братств), культурних діячів епохи бароко (С. Яворський, Д. Гуптало, С. Полоцький, Г. Сковорода), письменницьких творів доби найінтенсивнішого функціонування й початку занепаду кобзарства у XIX ст. (Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Гоголь, І. Срезневський та ін.), історико-етнологічних (М. Грушевський, А. Кримський, П. Чубинський, М. Драгоманов, Л. Українка) та фольклористичних дослідницьких праць

(О. Веселовський, М. Дашкевич, Д. Лихачов, М. Цертелєв, М. Максимович, А. Метлинський, Л. Жемчужников, Б. Грінченко та ін.). Але перші системні справді наукові дослідження структурно-типологічних особливостей структури як самих кобзарських громад, так і супровідних інструментів та виконуваних творів кобзарсько-лірницького репертуару з'явилися аж наприкінці XIX століття із працями дослідників-етномузикознавців (М. Лисенка, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, К. Квітки) та кобзарознавців другої половини XX й початку XXI ст. (С. Грици [4–6], А. Горняткевича [3], В. Нолла [17–19], В. Кушпета [12–13], К. Черемського [29–30], М. Хая [25] та ін.).

Мета статті – системно розглянути структурну будову українського кобзарства і лірництва, показати велику інтегральну й консолідуючу роль як головного феномена-ідентифікатора ментальності і художнього досвіду української нації.

Кобзарсько-лірницьке братство було системою певного рівня суспільної, фахової й духовної організації. На відміну від інших форм і жанрів традиційної духовної культури, для яких притаманний високий ступінь стихійності і синкретичності творення й функціонування, організованість і професіоналізм у кобзарстві та лірництві були досить відчутними, що інколи породжувало хибні твердження, що кобзарство взагалі є не фольклорною, а специфічно спроектованою (з огляду на незрячість) професійно-авторською традицією. Не витримують критики із погляду науково-фольклористичного тлумачення і визначення кобзарства й лірництва як «особливої галузі напівпрофесійного виконавства з певною мірою напливовості» [34, с. 16] та штучний поділ на «незрячу» [30, с. 57–203] та «зрячу» традицію кобзарів-бандурників традиційного та «академічного» типу [30, с. 204–364] тощо. Історія генези кобзарсько-лірницької традиції від билинно-гусельних витоків давньоруської епічної традиції через європейські запозичення і сьогодні стверджує їх повну антиномічність (генетичну, соціальну, стильову), хоч повністю заперечити вплив організованих форм функціонування (цехи, братства) та особливо авторсько-літературних віянь на фольклорну кобзарсько-лірницьку практику та, навпаки, сільської на міську неможливо.

Втім, навіть найкраще організовані і найбільш наближені до специфіки середньовічних професійних цехів та гільдій кобзарсько-лірницькі об'єднання засновувались і працювали на засадах глибоко традиційних, фольклорних, на принципах високої моральності й духовності споріднених із народним середовищем закритих монаських, козацьких і «христарадницьких» корпорацій. В основі їхньої діяльності лежав передовсім не меркантильний, заробітчаний інтерес, а високі морально-етичні, релігійні й духовно-естетичні потреби самого співця і, ширше, середовища, якому він служив. Покажемо, наприклад, є факт, що О. Вересай за похвалювання золотою царською табакеркою був виключений громадою з кобзарського братства із суворою заборонаю мати учнів. Відомі й інші випадки суворого покарання братчиків сліпецького цеху за недотримання усних норм звичасвої та корпоративної поведінки, як, наприклад, побиття киями або «обрізання торби» (заборона кобзарювати на території визначеній і контрольованій цехом) за порушення «приписів» усного статуту вдруге тощо.

У кобзарознавчій літературі ієрархічна драбина правлячої кобзарсько-лірницької «верхівки» нерідко зображається у вигляді піраміди із цехмайстром або «панотцем» на чолі. Допомогали панотцеві-навчителю інститут цехової старшини (судної та думної рад) і скарбник, який збирав із кожного братчика соту частину заробітку. Тобто, на перший погляд маємо картину нібито цілком аналогічну з іншими міськими професійними цехами, коріння і принципи організації яких сягають середньовіччя. Проте кобзарство й лірництво в українському етнічному середовищі були не просто черговим артистичним промислом (як, скажімо, типові міські середньовічні музикантські цехи, функцією яких, окрім обслуговування народних свят, було і виконання академічної так званої «італійської» музики), покликаним обслуговувати гедоністичні запити міщанської спільноти.

Це була в основі своїй селянська фольклорна традиція, яка сповідувала стихійні первісно-синкретичні форми творення та принципи функціонування; духовна й художньо-естетична потреба простого люду, без якої ні сам співець, ані середовище його проживання і мандрівок не мислили собі життя, так само природно й органічно, як і без можливості дихати, харчуватися, розмовляти і навзаєм спілкуватися. Від міської та містечкової культури вона

перебрала тільки певні елементи цехової організації та деякі елементи адміністративної ієрархії. Однак рівень і ступінь організованості тут був присутнім у значно завуальованіших (усних) формах, ніж це мало місце в міщанських цехах. Зате правила усного звичаєвого статуту, яких кобзарі й лірники дотримувались беззастережно, вони сповідували із ортодоксальною суворістю, притаманною для усіх інших «закритих» братств і громад (просто сліпців, звичайних старців-жебраків, монахів, козаків тощо).

Аналіз праць М. Сперанського, В. Гнатюка, П. Мартиновича, К. Квітки та багатьох інших засвідчує, що чільне місце у кобзарській присязі займали такі чесноти, як суворе дотримання норм усного звичаєвого права (статуту), так само неписаних законів честі й совісті, поваги до панотців, судової старшини, допомоги побратимам, чесності й справедливості у стосунках із цеховими побратимами-братчиками та з усією кобзарсько-лірницькою братією поспіль, порядності у грошових стосунках з цехом і церквою тощо [10; ІМФЕ, 11–3. – од. зб. 94].

Згідно з багатьма свідченнями, кожне братство мало «свій центр в одному з міст, де за власний кошт купувало ікону, свічки і оливу для церкви», обов'язковою умовою «визвілки» було, крім уміння грати на лірі, знання кількох «релігійних пісень, псалмів, кантів... молитов», усвідомлення «...всіх звичаїв та правил братства» [34, с. 27], а також таємної лебійської («дідівської») мови [34, с. 40].

Як бачимо з цього неповного переліку обов'язків і чеснот, що ставились перед братчиками кобзарсько-лірницьких громад, нічого принципово нового й відмінного від достеменно селянських звичаєвих та відомих християнських духовних заповідей усний їх статут не містив, тоді як основною метою міщанських цехів було забезпечити своїм членам передовсім економічні передумови свого корпоративного співжиття. У цьому, а також у ступені наповненості репертуару світським та авторським елементом літературного та апокрифічного походження й полягала основна відмінність між двома естетично, духовно й філософськи протилежними традиціями, що, власне, й дозволяє визначити кобзарсько-лірницьку традицію як передусім фольклорну і селянську, яка, як і інші її гілки (пісенна, інструментально-танцювальна), зазнавала значних трансформацій, спричинених нівелюючим впливом нефольклорних чинників традиції міської.

Суттєвим елементом кобзарсько-лірницької звичаєвості були цехово-корпоративні заборони на розголошення цехових законів, знань, таємниць, репертуару, чому немало сприяло спілкування всередині цеху таємною «лебійською» («дідівською») мовою, яка являла своєрідний цеховий жаргон (*argo*) – суміш діалектно-сленго-побутових слів, прийнятих до вживання виключно в сліпецькому середовищі. Найдокладніше, зокрема, описані (включно із складанням словників) лебійські *argo*: східно-подільських (В. Боржковський), тернопільських (К. Викторин-Студинський), буцацьких (В. Гнатюк) та ін. [6, с. 58; 11–13].

Відголоски цих вузькокорпоративних заборон можемо і нині спостерігати не лише в пасивних реліктових осередках кобзарсько-лірницького побуту (дані із Сумщини В. Хоменцова, з Волині О. Саніна, В. Шевчука та ін.), але й в активних зонах дії інструментальних професіональних (у сенсі народного професіоналізму) капелх гуцульського, бойківського, частково подільського, поліського і навіть наддніпрянського і полтавського регіонів України, де автентична традиція, здавалось би, цілком поступилась напливовій і клубній. Наприклад, особливою чеснотою гуцульських та бойківських народних скрипалів-професіоналів, а також фірларів, флоєристів, пищавочників й донині вважається не передавати учням та колегам-конкурентам найвищих своїх досягнень і найкращих «кавалків» вчителя або ж навіть сам інструмент його класти у домовину небіжчиківі.

Одним із дієвих механізмів реалізації функції цехового *argo*, своєрідним гарантом забезпечення безперешкодного спілкування між собою в навколишньому світі, у несліпецькому й нерідко по-ворожому налаштованому середовищі було його застосування, окрім побутового, ще і в контактах із силовими формами влади. В. Гнатюк ще у 1894 році розрізняв щонайменше дві функції кобзарсько-лірницького *argo* в кобзарському побуті: розпізнавальну й конспіративну [3, с. 34]. Не розуміючи до кінця необхідності обстоювання канадським професором А. Горняткевичем права останньої на рівноправність з першою та факту її

«легітимности» щодо ставлення суспільства до конспіративності і закритості лірницького середовища [3, с. 34], наголошуємо на суспільно-соціальній, ситуативній і чисто кількісно-числовій (у сенсі випадків прямого застосування) збалансованості обох із названих функцій.

З питаннями старцівського argo й таємної дідівської мови певною мірою корелюються й питання особистих вуличних та корпоративних псевд (псевдонімів), тобто вуличних чи цехових прізвиськ. Якщо усні цехові табу і таємна лебійська мова відігравали роль радше безпосереднього захисту від зовнішнього навколишнього світу, то завдання кобзарського прізвиська (псевдо) було більш опосередкованим і мало на меті охороняти не так цехові таємниці старцівської братії, як конкретні їхні персоналії, їхню особисту духовну енергетику, служило своєрідним біоенергетичним оберегом особистої аури співця, ніби «громовідводом» від біди, яка постійно підстерігала знедолених сліпців.

Подвійне ім'я за аналогією із православною й католицькою церковною, монаською й козацькою традиціями мало також функцію заховати за собою персону справжнього його носія. Нерідко практикувалось мати окреме ім'я для дому і рідних, а інше – для людей. Відомі випадки вибору псевдо лірниками за принципом вуличних прізвиськ, церковних (за хрещенням у церкві) «перших» імен, традиція передавання «творчого» або «цехового» псевдо від вчителя до учня тощо. Традиція усних статутних заборон, мовне argo, особисті та цехові псевдоніми були одночасно й охоронною, і катарсичною, і стилезахисною системою. Це був вищий порівняно з іншими «нищими» угруповуваннями людей (які далі бруталного і нерозвинutoго «блатного» жаргону та вульгарних босяцьких прізвиськ, як правило, не піднімались) рівень організації цехово-корпоративного співжиття, в якому ідейно-духовний та художньо-естетичний елемент беззастережно домінував над меркантильно-кримінальним і груповим. У цьому лірницько-кобзарські братства уподібнювались церковно-монастирським громадам, козацьким товариствам і суттєво різнились від закритих груп і структур «соціального дна».

Одним із визначальних чинників діагнозу і втілення морально-естетичних, соціальних, духовних, стильових, історико-територіальних, структурних та інших ознак кобзарсько-лірницької практики в Україні був етнопедагогічний інститут «одклінщин» та «визвілки». Між тим, його слід розглядати значно ширше: не лише як «екзамен», який вже є наслідком, а радше як складну й довготривалу процедуру усного переймання традиції, що базується на цілком відмінних від академічних й загалом споріднених з іншими народно-професійними традиціями дидактичних принципах. Про це, зокрема, свідчить навіть його двоступенева структура, що мала на меті перед- та, власне, екзаменаційну функцію.

Багато дослідників потверджують переважно трирічний термін попереднього (до моменту «одклінщин») навчання [5, с. 120; 17, с. 185–189]. В. Нолл, щоправда, наголошує на різних термінах [34, с. 16; с. 22]. З цього можна дійти висновку, що терміни були дійсно різними, але трирічний все ж превалював і, напевне, був більше притаманний організованим (цеховим) формам навчання. Стихійні ж та індивідуалізовані форми навчання-переймання зазвичай відбувалися у менш строго регламентовані терміни, нерідко плавно переходячи у безнастанний процес «доучування» і самовдосконалення навіть після офіційного обряду «визвілки».

Більшість дослідників наголошували лише на самому факті відбування кобзарем чи лірником ритуалу «визвілки», особливо не заглиблюючись у зміст та опис перебігу ритуалу (Ф. Колесса, В. Кирдан, А. Омельченко, В. Нолл). Значно рідше трапляються більш або менш розгорнуті описи обставин перебігу цього важливого й цікавого етнопедагогічного обряду, що акцентує увагу на моменті, власне, «екзаменування учня» (підмайстра) майстром – «панотцем» або ж цілим гуртом «панотців» (М. Сперанський, Ф. Лавров, В. Ємець, В. Боржковський, К. Квітка), які засвідчують неодинаковість його у різних територіальних традиціях і цехах. В одних випадках основний акцент робився на знанні і виконанні учнем норм усного статуту; в інших – на спеціально визначеному порядку перебігу самого ритуалу; а в ще інших – на ретельному засвоєнні і знанні молитов і так званого «обов'язкового» репертуару тощо. Згадані ознаки інституту передачі досвіду кобзарсько-лірницької практики властиві й решті компонентів її структури, форми репертуару й манери його інтерпретування.

Як один із найяскравіших і найхарактерніших прикладів трирічного опанування кобзарського ремесла відомим бандуристом Є. Мовчаном подаємо тут оповідь завідувача відділу й редактора часопису «Народна творчість та етнографія» І. М. Власенка, зафіксовану ним у пам'яті від самого бандуриста й переповіджену авторові у 1989 р., що її тут подано, з огляду на стислість, скорочено і приблизно:

«Одержавши від батька малолітнього Єгора платню за весь трирічний період навчання наперед, «панотець» (згідно з літературою, очевидно, Пасюга – М. Х.) суворо попередив, що якщо учень не відбуде визначеного терміну навчання, то «одклінцін» та «визвілка» не буде, а платня пропаде. Якщо зважити, що події відбувались в голодоморні 30-ті, то драматизм ситуації можна собі лише уявити.

На початку першого року учень з «панотцем» зрізали відземок сухої верби й так-сяк обробивши його, кинули в повітку у сіно досушуватись. На цьому, якщо не зважати на можливість щоденно слухати спів і гру майстра, вся «наука» першого року й закінчилася. На другий рік з підсохлого відземка виготовили т. зв. «ложку»-заготовку на киталт спідняка бандури і, видовбавши її трохи ізсередини, кинули на горнище іще на рік. Паралельно готувались соснові дощечки на верхняк. За цей час допитливий Єгор встиг напам'ять всмоктати майже весь репертуар «панотця». Доторкатись до бандури, проте, було суворо заборонено: «будеш грати на своїй!» Слухання співу і гри вчителя продовжувалось й закріплювалось у пам'яті у вільний від основних (і, мабуть, не дуже приємних обов'язків хатнього помічника і слуги) час. На третій рік «ложку» видовбали ще ретельніше і запхнули у кадіб з мукою (щоб мука вибрала решту вологи з деревини) ... іще на рік. Паралельно готувались інші деталі майбутньої бандури: верхняк, кілки, струни тощо. «Науки» ж – знову ніякої!...

І тут нерви у вразливого і нетерпеливого від природи хлопця не витримали (несила було стерпінти заборони, бо грати і співати усно без інструмента «вивчене» дуже кортіло спробувати під бандуру) і ... він втік додому. Розгніваний батько, «надававши чортів» малому, привів його знову до панотця і попросив зглянутись на голод. Той нехотя погодився, але знову попередив про наслідки повторної втечі. Через півроку, буквально за кілька місяців до кінця, втеча повторилася. Батько «позичати у Сірка очей» відмовився. У хаті лемент. Тоді старша сестра, взявши малого за руку, впала на коліна перед старим і в сльозах, обціловуючи йому руки, таки умовила дотримати непутящого брата до кінця терміну.

Термін скінчився... Бандуру нарешті викінчили... Для опанування «технікою гри» здібному Єгоркови (нездібних «панотці», як правило, не брали) знадобилось заледве кілька тижнів. Засвоєний за три роки із уст вчителя репертуар поступово «наклався» на супровід бандури. Ось і весь процес... Далі – «одклінціни» та «визвілка» і самостійна дорога постійного самовдосконалення».

Ми не можемо однозначно стверджувати ідентичності відомостей, що їх переповів редактор зі слів самого Є. Мовчана. Однак етнопедагогічна й етнопсихологічна схеми трирічного процесу навчання не просто цікава й така, що відповідає основним принципам народної педагогіки, що їх нам доводилося неодноразово фіксувати у польових нотатках, а й є засадничою передумовою усього процесу науково-виконавської реконструкції кобзарства й лірництва. На те, що «Єгор Мовчан із величезними труднощами витримав установлений своїм панотцем термін жебрацтва» [30, с. 96], що входив у «комплекс» навчання, вказують і спогади І. Ткаченка [22, с. 8], однак вони не акцентують уваги на етнопедагогічних принципах і засадах процесу.

Описана щойно метода усного переймання традиційної кобзарсько-лірницької практики характерна і для підготовки народних музик-професіоналів інших музично-виконавських традицій (скрипалів, цимбалістів, сопілкарів тощо). Наприклад, майже аналогічний спосіб «навчання» від рідного батька із обов'язковою заборонаю доторкатись до інструмента розповів авторові відомий майстер бойківської інструментальної музики В. Ігнатиш. Натомість сумнівними видаються висунуті Б. Яремком принципи навчання та особливо запозичені із «вченої» загальної педагогіки способи застосування малих та середніх сопілок у навчанні дітей [34, с. 33–34, 62–63, 151–157], штучні спроби виявити певну етапність у навчанні дітей тощо. Не заперечуючи загалом ефективності такого педагогічного підходу у вторинному навчанні

автентичної манери гри, необхідно вказати на цілковиту відсутність його в народній педагогічній практиці.

У викладених педагогічних засадах виразно простежуються щонайменше п'ять традиційних етнопедагогічних принципів:

1. Ненав'язливий спосіб діагностики духовних, морально-етичних, музично-виконавських й індивідуально-фізіологічних даних претендента в «учні». Немалу роль в діагностуванні попередніх даних учня поряд із музичними здібностями відігравали релігійні й характерницькі риси вдачі учня.

2. Переважно трирічний термін «навчання», переважання якого підтверджує численна література (В. Нолл, В. Кушпет та ін.). Менший або більший термін залежав від здібностей учня, особливих обставин перебігу традиційно визначеного терміну навчання й належав радше до нечисленних винятків із цього правила.

3. Принцип і навчання «від зворотного», який полягав у суворій забороні доторкатись до «святая святих» кобзарства (бандури, кобзи, ліри) без попередньої духовної підготовки, усного засвоєння молитов, лебійської мови, примовок і репертуару, беззастережно пієтичного ставлення до «вчителя-панотця» і всієї «нищої братії» тощо. Типовим був також звичай не видавати найбільших своїх секретів: здібний знайде свої, можливо, ще кращі, а нездібному цим не зарадиш. Цей принцип ще й тепер живе серед музик Гуцульщини, Бойківщини, Полісся, Полтавщини, Поділля й Наддніпрянщини.

4. Бажане самостійне (з огляду на незрячість – «навпомацки») виготовлення інструмента: власноручно зроблений інструмент не покинеш – він стає ніби частиною тебе. Винятки були і дещо частіші, ніж із правила, описаного в п. 2. Цей постулат був глибоко закорінений в народних повірях і легендах про священність кобзарського інструментарію, зокрема й усього решти традиційного [19, с. 84; 13, с. 197–297; 16, с. 27].

5. Такий самий ненав'язливий й необов'язковий, як і в діагностиці здібностей, спосіб переймання репертуару і техніко-виконавських навичок та прийомів. Головний з них – «на слух» за принципом «роби, як я». Широко практикувався розповсюджений серед сліпих прийом накладання рук вчителя на руки учня й розпізнавання струн, кілків та інших деталей інструмента «навпомацки». Так само «навпомацки» здійснювались й операції настроювання, ремонту та догляду за інструментом. Такі висновки-спостереження підтверджуються і досвідом співпраці автора із незрячими братчиками Київського кобзарського цеху О. Тріусом (Ромни) та Львівського лірницького цехів Лайошем Молнаром (Львів).

Згадані стихійно-синкретичні ознаки механізму передачі досвіду кобзарсько-лірницької практики властиві й решті компонентів її структури, форми конструкції і строю інструмента, способів гри, стилістичного спрямування репертуару й манери його інтерпретування.

Принциповим чином різнилися не лише принципи передачі, а й сама практика функціонування традиції. За слушним твердженням С. Грици, «у творчій діяльності окремих представників народного професіоналізму на новому етапі повторення, варіювання традиційних засобів поступається місцем пошукам, нерідко досить активним, нового, створенню нових творів, помітно наближених до професійних, які займають ніби проміжне становище між фольклором і професійною творчістю. Однак саме вихід за межі «власної» традиції, – застерігає далі С. Грица, – може виявитися згубним і довести до несприйняття їх діяльності у кожній із цих двох сфер» [4, с. 96].

Зайве нагадувати, що подібна форма передачі й динаміка функціонування традиції властива не лише кобзарям і лірникам, а й іншим сферам інструментальної практики як так званого «загального», так і «спеціального» середовищ (скрипалям, цимбалістам, пастушим імпровізаторам на сопілкових та амбушурних інструментах, трембітанникам тощо). Засади виникнення, еволюції й функціонування стихійної фольклорно-інструментальної традиції та «народних професіоналів» (незважаючи на їхню деяку зовнішню схожість із академічною) – максимально наближені, а протиставлення їх принципам «академічного професіоналізму», навпаки, – носить діаметрально протилежний характер: за естетичними, інтонаційними, формотворчими, імпровізаційними, функційними, перцептивними ознаками тощо.

Ця теза істотніше характеризує сутність «народного професіоналізму», ніж, скажімо, у А. Баніна: «Професіонали» виконували роль не стільки творців, хоча як представники неписьменного мистецтва вносили свою лепту в процес спільної творчості, оскільки роль своєрідних прискорювачів цього процесу в масштабах всієї нації, роль розповсюджувачів місцевих фольклорних стилів в процесі кристалізації загальноросійського національного стилю» [34, с. 25, с. 178].

Поєднання стихійно-синкретичних елементів функціонування та етнопедагогічних засад переймання усних кобзарсько-лірницьких і загалом інструментально-виконавських традицій з організовано-корпоративними принципами їхнього засвоєння при беззаперечному пріоритеті перших – найістотніша ознака процесу усної передачі досвіду багатовікової народно-виконавської практики.

Ознаки етнотрадиційної стихійності і первісного синкретизму народно-виконавських засад у цехах поєднувалися з ортодоксальністю й суворістю корпоративно-цехової дисципліни, канонічністю поведінки й репертуару притаманних їй для решти складових структури кобзарсько-лірницької практики: типової конструкції, форми і строю інструментарію, способів і прийомів гри на ньому, композиційного і стильового спрямування репертуару та манери його виконавської інтерпретації.

Якщо у процесі новочасних трансформацій, реставрацій та реконструкцій рівень наповненості рисами первісної стихійності та синкретизму якоюсь мірою нівелюється, то тією ж мірою тут зникають і ознаки традиційності та автентизму. Інакше кажучи, для визначення кобзарства-лірництва як достеменно народно-виконавської практики, модернізація усіх згаданих параметрів і ознак її внутрішньої структури може становити допустимий (і завжди історично практикований традицією) мінімум від усього обсягу її основоположних характеристик. Коли ж трансформування, «осучаснення», «авторизація», олітературнення, організованість й «модерні» характеристики традиції та виконавського стилю починають переважати над основоположними – традиція як явище зникає, а всі «удосконалення» і «трансформації» у її лоні втрачають сенс, бо на її місці виникає нова якість, нове явище: її вторинний сурогат. У цьому разі ми вже матимемо справу не з фактом переймання традиції і навіть не з її реставрацією чи науково-виконавською реконструкцією, а з тим чи іншим ступенем відходу від традиції, від принципів і засад її автентизму та автохтонності, тобто або з дилетантсько-самодіяльним чи професійно-академічним підходом, при якому дотримуються діаметрально протилежних щодо традиції методико-педагогічних, музично-стильових та виконавсько-інтерпретаційних вимог, принципів і засад.

Навіть при найретельнішому і найпрофесійнішому застосуванні й дотриманні останніх результат буде один і той самий: карикатура на традицію або ж, в найкращому разі, її неадекватна сценічна «копія». Ще більше хибними з погляду етномузикології є намагання О. Правдюка [20], В. Шевчука [31, с. 5–6], О. Вертія [8, с. 3–6], В. Дубравіна [8, с. 57–76], Б. Жеплинського [9] і навіть дуже посвяченого у специфічно кобзарські таємниці К. Черемського [28–30] та ін. застосовувати науково-кобзарознавчі критерії в оцінюванні художньо-самодіяльницьких та авторсько-композиторських форм середньовічного міського та сучасного самодіяльного й сценічно-професійного бандурництва.

Наприклад, Ф. Лаврову, як і решті дослідників кобзарства «епохи розвинутого соціалізму», так і не вдалося здійснити наукової класифікації кобзарсько-лірницької традиції як феномена передусім релігійно-духовної традиції українців, своєрідного й оригінального вияву релігійності нашого народу у своєму фольклорі [30, с. 57–364]. Натомість К. Квітка, класифікуючи середовище народних співців-інструменталістів, акцентував увагу не так на фізичному стані їхнього зору, як на змісті репертуару і вмісті в ньому традиційно кобзарського елемента. З цього погляду середовище стихівничих, «калік перехожих» і «dziadów kalwaryjskich» значно ближче стоїть до кобзарства, ніж авторська творчість усіх зрячих бандуристів [10].

Таким чином, елементи авторського бандурництва знаходимо вже у творчості багатьох вихідців із шляхти та козацтва (І. Мазепа, С. Климовський, Г. Потьомкін та ін.) і навіть в окремих видатних незрячих бандуристів (Є. Адамцевич, П. Супрун, Б. Антоненко та ін.), а

ознаки виконавської реконструкції – в діяльності цілої когорти дослідників кобзарства (О. Сластьон, М. Лисенко, частково Г. Хоткевич, а в наші дні – незабутні Г. Ткаченко і (попри всілякі самовідречення від цього) сам М. Будник). К. Черемський помилково зачисляє торбаністів Відортів, бандуриста Т. Рачицю і самого Т. Шевченка до «реконструкторів» [30, с. 225], а Г. Ткаченка, М. Будника та їх послідовників виставляє повпредами «розвитку сучасного кобзарства» [30, с. 350]. Логічніше перших назвати представниками авторського академічно-писемного, а других – виконавсько-реконструкторського напрямів. Так само некоректно і, що найголовніше, по-дилетантськи необ'єктивно виглядають і грубуваті випадки на адресу неназваних «наукових метрів» [30, с. 347–348].

У результаті згаданих квазінаукових белетристично-описових розмірковувань у пошевченківський період склався примітивно потрактований, необ'єктивно змальований і надміру романтизований образ кобзаря-звитяжця («Кобзар – це не жабрак, а воїн») [29, с. 89–95], що не відповідав ні історичній, ані фактологічній правді. Правда ж полягала у тому, що на різних стадіях своєї багатотрагедальної історії ця постать піддавалася дещо різним типологічним видозмінам, але завжди зберігала за собою ознаки фольклорності, епічності, релігійної та високодуховної наповненості форми і змісту, а елементи міської культури їй були глибоко чужі.

В умовах сьогодення це складна науково-теоретична й науково-практична проблема. Сучасне етномузикознавство розрізняє щонайменше три рівні функціонування фольклорно-виконавських традицій: а) існування живої традиції; б) реставрацію дещо пригаслої традиції; в) реконструкцію цілком перерваної традиції на науково-фольклористичному рівні. «Поміж автентичним та вторинним фольклором, – зазначає С. Грица, – знаходиться ланка, яку б можна назвати «професійною реконструкцією фольклору», її суб'єкт – це насамперед навчально-експериментальні фольклорні ансамблі, художні майстерні по відновленню і реконструкції народного мистецтва... Всі інші видозмінені форми фольклору... слід вважати фольклоризмом» [6, с. 210].

Сьогодні ми змушені констатувати, що лірницька традиція в Україні на первинному автентичному рівні уже остаточно перервалася: відомості про останніх лірників, що донедавна іще ходили по Волині, Поліссі, Поділлі і Гуцульщині, належать до 50–60-х, рідше, – 70–80-х років. Зараз на рівні наукової реставрації, а часом і реконструкції, найбільш продуктивно працюють бандуристи М. Товкайло з Переяслава, Т. Компаніченко з Боярки, К. Черемський та Н. Божинський із Харкова, Ю. Фединський із Крячківки, В. Кирилич з Дрогобича, лірник Ю. Кондратенко, бандуристи Я. Крисько та Н. Черкас зі Львова, незрячі Лайош Молнар (Львів) та О. Тріус (Ромни), лірники Стефан (М. Хай), Ярема (В. Шевчук), Борода (Ю. Авдєєв) та бандуристи Ждан Безвербний, П. Моргунюк, Є. Макоцьоба з Київщини, С. Ткач, А. Ляшук з Волині, В. Левицький із Гуцульщини та ін.

Проблема відновлення кобзарсько-лірницької *практики* (термін В. Нолла) на рівні вторинної науково-виконавської її реконструкції в сучасній Україні належить чи не до найскладніших і таких, що потребують особливо фахового і толерантного підходу. Сам термін «практика» в стосунку до широко вживаного означення «традиція» запровадив в український етномузикознавчий обіг американський етномузиколог-україніст В. Нолл. Більшість семантичних акцентів при цьому вчений переніс із майже не властивого американцям терміна «традиція» на більш приземлений термін «практика». Останній термін для технології вторинного виконавства (треба це визнати) надається якнайкраще. Не вдаючись до обширної критики такої незвичної для вітчизняної етномузикологічної науки інтерпретації питання, в межах цієї роботи робимо спробу розмежування цих начебто дещо опозиційних по відношенню одне до одного означень, визначаючи «практику» як вузьколокальний та індивідуальний вияв традиційного музикування за певних конкретних етносоціальних, часових і територіальних умов та обставин. Під «традицією» здебільшого розуміють передачу досвіду вузько територіальних та індивідуалізованих практик впродовж порівняно більш тривалого відрізка історичного часу, їхнього активного функціонування серед певної соціальної верстви людей-представників певного етнічного утворення на даному етнічно-територіальному обширі.

Залишаючи питання популяризації живої традиції та реставрації для іншої розвідки, спробуємо тут дещо докладніше зупинитися лише на деяких аспектах науково-практичної реконструкції лірницької традиції на матеріалі записів Ф. Колессою лірників Полтавщини.

Поряд з великою науково-теоретичною вартістю епохальної праці Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум» [11], вона має й непересічне практичне значення. Важливо, зокрема, й те, що повз увагу дослідника не пройшло малодосліджене лірництво. Скажімо, порівняно з відомою до цього роботою П. Демуцького [15] бачимо першу серйозну спробу етноорганологічного аналізу будови і строю лір з різних регіонів, а також і досить ґрунтовні описи (етнофонічні коментарі) лірницького виконавства. Посилаючись неодноразово на П. Демуцького [15, с. 63–111 та ін.], Ф. Колесса прагне уникати недоліків праці свого попередника. Це найбільше стосується фіксації досить розгалуженого супроводу ліри (за Ф. Колессою – «мережанки»), який П. Демуцький не нотує зовсім. Дослідник усіма своїми доводами неначе заперечує відомі у кобзарознавстві спроби якось вившити кобзарство як виключно «лицарську» традицію й принизити лірництво як традицію «жебрацьку» і зводить різницю між ними до суто специфічних відмін у будові і особливо у способах звукоутворення цих справді різних за своєю природою інструментів.

Істотно допомагає співцеві-реконструктору заглибитись у внутрішній світ первинного виконавця (у нашому прикладі – їх два: Антон Скоба з Богачки та Іван Скубій з Лелюхівки) виконавський коментар, як-от: «Скубій вправно володіє технікою кобзарської рецитації. Його варіанти відзначаються багатством і красою мелодійних мотивів, подекуди нагадуючи ритміку української народної пісні, однак не виявляє такої суцільності, як у справжніх кобзарів. Хоч Скубій – лірник, та в його рецитаціях якось не дуже вражає лірницька манера» [11, с. 312]. Або: «Декламація в Скоби – прекрасна; в його співі дума «Про удову» виходить викінченим артистичним твором, що справляє велике враження» [11, с. 103].

Схема реконструктивної роботи щодо відновлення згаслої традиції на вторинному рівні зводиться в основному до таких етапів:

1. Вибір і вивчення певної локальної традиції (або конкретного співця).
2. Запис, дослідницька обробка матеріалу з метою його наукового осмислення.
3. Вивчення характерних особливостей традиції як конкретного етнофонічного явища, нотування й підготовка самого матеріалу та виконавських засобів (голосу та інструмента) до реконструктивного відтворення.
4. Вторинне відтворення манери виконання, максимально наближене до автентичного першозразка.
5. Функціонування вторинного варіанта виконання на вторинному рівні та науково-популярної репрезентації.

Ця схема в основному працює також і в інших музичних традиційних жанрах (пісенному, інструментальному, інструментально-танцювальному тощо), тому у відповідних розділах інших праць більше її не розглядаємо. Істотною різницею між реставрацією автентичної манери співу (гри) та її вторинною науково-виконавською реконструкцією є те, що у першому випадку фольклорист відновлює дещо пригаслі або ж зовсім зниклі елементи виконавського акту на основі відомого йому живого матеріалу, але з якихось причин випущеного носіями традиції у питомому її середовищі. Науково-виконавська реконструкція автентичної манери виконання є процесом її відновлення шляхом використання писемних та експедиційних фонографічних джерел і матеріалів фольклористами-науковцями в умовах сучасної наукової та навчальної діяльності та виконавської практики, коли традиція повністю перервалася або перебуває на стадії прикінцевого зникнення.

Але, крім позитивних моментів, реконструкція за нотаціями має і суттєвий недолік порівняно із передачею «із уст в уста» чи реставрацією від живих її носіїв, але таких, що вже перестали практикувати, чи з аудіозаписів. Маємо на увазі і відсутність живого виконавця, безпосереднього виконання, якого жодна найдосконаліша нотація чи коментар, звичайно, не замінять. Це, власне, і є найважливіший, найважчий і найвідповідальніший етап процесу реконструкції.

Найпершою стадією цього процесу є робота над прочитанням нотації. Особливу складність становить читання аналітичних нотацій. Величезна кількість найрізноманітніших мелізмів, фіоритур і фігур особливого ритмічного поділу, безтактовий спосіб викладу матеріалу, застосування діакритичних знаків та інших деталей нотації, з одного боку, допомагає заглибитись у світ рецитації, а з іншого – ускладнює сам процес прочитання і тому таїть у собі небезпеку спотворення, відхилення від автентичного звучання. Якщо зважити, що певний ступінь втрати автентичності неминучий і на етапі власне нотування, то стає зрозумілим, наскільки важливо звести ці втрати у процесі відтворення до мінімуму.

Але якщо об'єктивність технічної сторони нотації залежить майже завжди від професійних здібностей і навичок первинного виконавця-етнофора традиції, то відтворення, власне, виконавської манери вимагає від вторинного виконавця-відтворювача забезпечення певного рівня адекватності даних первинного виконавця-носія традиції, відтворення обставин, конкретної ситуації автентичного виконання тощо.

Рівень вільності і природності виконання має відповідати рівневі проникнення вторинного виконавця-відтворювача у специфіку конкретного фольклорного першотвору, у специфічний світ лірницької ментальності. Допоки виконавець-відтворювач не відчує того душевного трепету, який підкаже йому, що треба співати саме «так», як би це в його уяві зробив кобзар-лірник – носій традиції, він не дістає права на жодні вияви виконавської довільності. Не раз це просто домислення якогось додаткового мотиву, фрази чи й навіть цілого уступа, якого «не вистачає». Інколи – це тільки окремих речитатив, вигук або лише акцент, якого нема у нотації, або більш розширена, ніж у нотації (чи звужена), інструментальна перегра. А ще колись – зімпровізована відповідно до ситуації примовка. Головне, щоб все це не виходило із рамок традиційних норм, яких кобзарі-лірники-ортодокси дотримувались дуже ретельно. Такий, хоч і вторинний, але максимально наближений до автентичного варіант виконання в умовах загубленої традиції допомагає не лише дослідникам і слухачам відчутти колорит живого звучання інструмента та співогри, але здатний буде збудити увагу широкого загалу до вторинного, але зорієнтованого на автентичне відтворення кобзарсько-лірницьких традицій і звичаїв, традиційних релігійних жанрів, які в наш час потрібні Україні, можливо, більше, ніж будь-коли. Що ж стосується імпровізаційних моментів, то вони можливі аж тоді, коли парадигматика мелоритмотипологічних варіантів певного типу опанується реконструктором такою мірою, що їхня змінність і варіабельність, легкість і природність модифікування максимально наблизяться до автентичних.

Ситуація з лірництвом в Україні, як неодноразово справедливо відзначав цехмайстер Київського кобзарського цеху Микола Товкайло, склалася так, що внаслідок ажіотажного попиту на досліди кобзарської традиції наприкінці XIX – початку XX ст., яке тоді катастрофічно зникало з побуту, дослідники, що раптом спохватилися її екстрено рятувати, не помітили, як «менш цінна і характерна для України» лірницька традиція непомітно зникла, залишившись майже не зафіксованою. Таким чином, їхня увага зосередилась на «більш шляхетному й властивому нам» кобзарстві, ареали поширення порівняно з лірництвом сягали заледве 1/3 території України.

Отож, спроба розглянути лірництво як феномен української духовності мала на меті бодай частково повернути лірницькій традиції несправедливо відібрану у неї славу однієї з найстражденніших галузей духовної культури українців і в такий спосіб розпочати заслужено належне її вивчення, реконструкцію і пошану.

ЛІТЕРАТУРА

1. Банін А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банін. – М., 1997. – 248 с.
2. Вертков К. К вопросу об украинской кобзе / К. Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М., 1973. – С. 275–284.
3. Горняткевич А. Відзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові / А. Горняткевич. // Посвіт. – К., 1994. – № 2. – С. 14–21.
4. Грица С. И. Украинская песенная эпика / С. И. Грица. – М., 1990. – 262 с.

5. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К., 1979. – 248 с.
6. Грица С. Часові й територіальні нашарування в українській словесно-музичній епіці / С. Грица // Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль, 2000. – С. 120–136.
7. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К., 1967. – 244 с.
8. Євген Адамцевич. Спогади. Статті. Матеріали / [упоряд. О. Вертій, Г. Діброва ; передмова. О. Вертій]. – Суми : Собор, 1999. – 95 с.
9. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський. – Львів, 2000. – 196 с.
10. Квітка К. В. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліджу їх діяльності та побуту. – ВУАН. Зб. істор.-філол. відділу. – К., 1924, № 13.
11. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Ф. М. Колесса. – К., 1969. – 304 с.
12. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта / В. Кушпет. – К. : LitSoft, 1997. – 148 с.
13. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). / В. Кушпет. – К., 2007. – 498 с.
14. Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України / Ф. Лавров. – К : Мистецтво, 1980. – 254 с.
15. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. – К., 1903.
16. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии / С. Маслов. – Харьков, 1902.
17. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні / В. Нолл // Родовід. – К., 1993. – Ч. 3. – С. 16–26.
18. Нолл В. Порівняльне дослідження мистецтва бардів з перспективи етномузикології / В. Нолл // Родовід. – К., 1991. – Ч. 2. – С. 37–40.
19. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства (Усна історія української селянської культури 1920–30 років) / В. Нолл. – К., 1999. – 561 с.
20. Правдюк О. Роменський кобзар Євген Адамцевич / О. Правдюк. – К : Муз. Україна, 1971. – 130 с.
21. Привалов Н. И. Лира. Русский народный музыкальный инструмент. / Н. И. Привалов. – СПб., 1905. – С. 2–17.
22. Ткаченко Георгій. Основи гри на бандурі / Георгій Ткаченко // Родовід. – К., 1995. – Ч. 11. – С. 112–114.
23. Товкайло М. Георгій Ткаченко – бандурист, художник, архітектор / М. Товкайло // Бойки. – Дрогобич, 2003. – С. 280–284.
24. Хай Михайло. Апологетам гармошки як «рятівника» традиції українських лірників (рецензія на статтю Ю. Рибак «Поліські сліпі гармоністи» // Етномузика. – Ч. 5. – Львів, 2008. – С. 69–90) / Михайло Хай // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 1 – К., 2011. – С. 116–122.
25. Хай Михайло. Микола Будник і кобзарство / М. Хай. – К., 2014. – Рукопис.
26. Хоткевич Г. М. Бандура та її репертуар / Г. М. Хоткевич. – Торонто–Харків, 2009. – 270 с.
27. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу [друга редакція] / Г. М. Хоткевич. – Харків, 2012. – 512 с.
28. Черемський Кость. Повернення традиції / Кость Черемський. – Харків, 1999. – 288 с.
29. Черемський Кость. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / Кость Черемський. – Харків, 2008. – 248 с.
30. Черемський Кость. Шлях звичаю / Кость Черемський. – Харків, 2002. – 444 с.
31. Шевчук Валерій. Проза Миколи Литвина / Валерій Шевчук // Микола Литвин. Зорі на дні криниці. – К., 1987. – С. 5–6.
32. Энциклопедический словарь. – М., 1991. – С. 306–307.

33. Яремко Б. Гнат Хоткевич і формування методу дослідження кобзарства / Богдан Яремко // Українське кобзарство в музичному світі: Традиції і сучасність. – К., 1997. – С. 51–52.
34. Яремко Богдан. Етноінструментознавство / Богдан Яремко. – Рівне, 2003. – 186 с.
35. Bröcker M. Die Drehleier / M. Bröcker. – Düsseldorf – Texband. – 1973. – 178 s.

УДК 78.25

Й. Й. СОЗАНСЬКИЙ

ЖАНРОВА ПАЛІТРА СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті розглянуто проблему музичної спадщини композиторів української діаспори ХХ століття в жанровому аспекті, зокрема у сфері симфонічної музики. Зроблено спробу провести дослідження жанрової типологізації цього виду творів та визначення пріоритетів розвитку симфонічної музики українського зарубіжжя.

Ключові слова: музика композиторів української діаспори, жанри симфонічної музики, програмний симфонізм.

Й. Й. СОЗАНСКИЙ

ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ КОМПОЗИТОРОВ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ

В статье рассматривается проблема музыкального наследия композиторов украинской диаспоры ХХ века в жанровом аспекте, а именно в сфере симфонической музыки. Предпринимается попытка провести исследование жанровой типологизации сочинений данного вида и определить приоритеты развития симфонической музыки украинского зарубежья.

Ключевые слова: музыка композиторов украинской диаспоры, жанры симфонической музыки, программный симфонизм.

J. J. SOZANSKY

GENRE PALETTE OF SYMPHONIC MUSIC COMPOSERS CARRIERS OF UKRAINIAN DIASPORA

The article deals with the issue of studying symphonic music of the diaspora composers. National symphonic music that has literally flourished in the 20th century in Ukraine had no less intensively developed beyond her boundaries as well. The huge mass of symphonic works created by the Ukrainian composers abroad represents a very interesting and practically unstudied sphere of the Ukrainian musical science. Actualization of the research, study, systematization and, finally, performing and publication of the symphonic works created by the Ukrainian composers beyond the borders of their homeland is one of burning problems of national culture. Throughout the whole 20th century composers of the Ukrainian diaspora created a considerable number of the samples of symphonic music, whose genre variety is quite impressive. These are the full-scale non-program and program symphonies of several parts (over 70 symphonies) out of which we shall name the most outstanding works of R. Prydatkevych, M. Roslavets, P. Senetsya, A. Rudnytsky, Yu. Fomenko, Yu. Fiyala, S. Turkevych-Lukyanovych, M. Kuzan, V. Kikta, V. Baley. Of great interest are the program symphonies of composers of the Ukrainian diaspora that would produce and accumulate in their program titles the principal